

Pierre Michon

Tres autores (1997)

Nunca podrás ser un gran escritor,
y no serás nunca sino un bromista de poca monta.
(Balzac, Ilusiones perdidas)

El tiempo ese maese consumido

«¿No saben de qué va eso de Balzac? ¿Y de César Birotteau qué saben? ¿Y de los tres golpes de la quinta sinfonía que le pegaban en toda la cabeza al pobre?» Esto lo dicen en Pierrot el loco, me parece que poco antes de final, poco antes, pues, de que Pierrot se coloque directamente en la piel, con pintura acrílica, esa máscara índigo con la que la muerte se pintaba entre los griegos y se vuela esa calabaza azul. (La cita está engarzada de tal manera que no tardará en resultar tan incomprensible como la terna de la lotería que mantenía la pobre vieja Descoings: porque es que Pierrot está hablando con las telefonistas para pedir que le pongan con uno de aquellos números parisinos que empezaban antes con el indicativo Balzac).

«¿No saben de qué va eso de Balzac? ¿Y de César Birotteau qué saben?» Al hombre gordo, me digo -sentimentalmente, teatralmente-, al hombre gordo le gustaría saber que lo citan así, entre Browning y Rimbaud. Si la cultura tiene algún sentido, es ese saludo fraternal a los manes de los grandes muertos, algo así como una forma más pobre de lo que en tiempo de Segismundo, rey burgundio, los monjes de Cluny instituyeron con el nombre de laus perennis, el loor perpetuo, la oración ininterrumpida a cargo de tres equipos de monjes que iban turnándose todos los días, con rotación regular. Mientras escribo estas líneas, el celuloide de Pierrot el loco se estará desenrollando en alguna parte. El loor retumba.

De la incalificable sencillez de la literatura. Le preguntan en la radio a una niña, Elodie: «¿Qué libros te gustan?» «La cabra del señor Seguin» (lo dice sin titubear, de golpe; una pausa; luego, con voz ahogada, con deleite y terror:) «Al final, la cabra se muere.» Sí, al final se mueren Goriot el viejo, Rubempré el guapo, la caliente Esther, la afable Henriette. Por eso los queríamos cuando estaban vivos. El relato sólo se escribió para matarlos.

Para escribir Moby Dick, no basta con la ballena; no basta con el ancho sudario del mar; ni siquiera basta con Ahab: también hay que meter una tripulación, es decir, unos bribones muy revoltosos, unos parsis, un hombre tatuado como un libro, unos borrachos, unos vientos que viran y unos cuantos fuegos de Santelmo en la punta de los mástiles en el momento oportuno. Balzac tiene la tripulación, los pececillos que se revuelven, e incluso es lo que se le da mejor, lo que maneja mejor, tiene el fuego de Santelmo, las apariciones, los espectros, las máscaras; sabe tatuar;

tiene muchos Ahab, aunque sólo los saque de uno en uno, claro: Frenhofer, Claés, Chabert. Y, para que todo lo anterior tenga sentido, tiene esa enorme ballena que está por todas partes y en ninguna parte: el oro.

«... luego se me ocurrió la idea de John Silver el Largo» (Stevenson). Sí, desde luego, todo tiene que empezar, tiene que haber una primera vez. ¿Qué día se le ocurrió la idea de Charlus a Proust? ¿La idea de Ahab a Melville? ¿La del Príncipe a Dostoievski? ¿A Faulkner la de Benjamín Compson (Benji. Nuestro benjamín. Vendido en Egipto)? ¿Qué día vio Balzac pasar a Vautrin? ¿Qué día supo que Vautrin volvería a pasar, que todos pasarían otra vez, que volverían, los malos y los buenos, los malos más que los buenos, las águilas y las palomas, los gorriones, De Marsay, Jacques Collin, Nathan, Hulot, Montriveau, Lousteau, Bridau el bueno, Bridau el malo, Diane, Dinah, Florine, Antoinette, Schmücke, Léon Didas y Lora? ¿Qué tiempo hacía? ¿Qué estaba mirando el hombre gordo? ¿En qué Touraine, en qué París? ¿El árbol estaba en flor o negro? ¿Estaba el tiempo de sol o de nieve cuando Atenea armada descendió de la pata de Zeus? ¿Cuándo se le ocurrió a Salomón la idea del Templo? ¿Cuándo empujó Gabriel la puerta de la virgen de Judea?

Uno de los personajes que, en Balzac, más se parecen a los dioses es Léon Didas y Lora, conocido por Léon de Lora, conocido por Mistigris, quien nació de gentileshombres catalanes tronados; quien se marchó enseguida a París para aprender el oficio de la pintura; quien fue algo así como un Géricault apóstata; quien amó la pintura, pero prefirió el dinero, y tanto fue así que, aunque tenía en la paleta y en la mente lo necesario para ser el igual de su amigo Bridau, es decir, Delacroix, realizó inacabablemente paisajes académicos de los que no se adueñaban los burgueses más que con la condición de cubrir la superficie de esos paisajes con monedas de oro; quien, sin duda alguna, se complació, aún más que en ganar dinero, en demostrar en su propia persona que las artes son impostura, un aire del tiempo. Quien, sobre todo, tenía el don de calamburizar los refranes con la misma forma grata de burlarse que lo llevaba a pintar productos de romanos en tiempos del Romanticismo, aunque supiera a la perfección que quienes, por el momento, mandaban en pintura eran los románticos y se supiera capaz de mandar él también. Quien, amén de la elegancia de hacer pintura mala, tiene la extremada decencia de pasar por toda la Comedia humana sin decir nada de mayor relevancia que los ya citados calamburs, enigmático, sibilino, risueño como un dioscecillo romano de los jardines; a quien debemos los extremos se apocan, más contento que unas ascuas, las cuentas raras, más quistes que un alma en pena, cuando lo busco nunca lo meo, más conocido que la muda. A quien le debemos, esencialmente, un contrasentido metafísico que da vértigo, en el que un Cronos deja de ser maestro consumado para, a modo de arlequín, meterse de un brinco en el texto: El tiempo es maese consumido.

Al revolver de una esquina de Ilusiones perdidas, este calambur se le atribuye a Minette, bailarina del Vaudeville. Al menos eso es lo que afirma Lousteau, personaje muy poco de fiar. Minette no vuelve ya a aparece en La Comedia, donde, por lo demás, nunca aparece en carne y hueso: su existencia no tiene más base que dicha atribución. ¿Murió y quedó fuera del alcance del tiempo? ¿Cayó en el arroyo de la plaza de Le Palais-Royal? ¿El maese consumido de dientes largos sintió especial

apetito por aquella carne con esas medias rojas de cantos verdes que llevan las mujeres alegres? Seguramente no está ahí sino para engañarnos en cuanto a las fuentes, para darle una vuelta de tuerca de propina al enigma del consumido.

¿Qué es el tiempo?, preguntaba San Agustín (¿en qué Cartago, en qué Milán?). Hubo algunos que contestaron. Mistigris entre ellos. Su respuesta no vale menos que las demás. Es breve y clara.

La señorita Goujet, en Un tenebroso asunto: «Era por entero buena y alegre. Se puso en los cuarenta años muy temprano; pero para resarcirse, a lo que decía, llevaba veinte años en los cuarenta.» Así se escribe una vida: la carne dulce y buena, el innoble abrazo del consumido y, pese a todo, la sonrisa de la carne.

«¿Cómo puede ser que me muera si he vivido tan poco? Si nunca fui a una landa a buscar a nadie.» Así habla Henriette de Mortsau en su lecho de muerte. El lecho de muerte de Mistigris no hace acto de presencia en la Comedia. Nunca sabremos, pues, qué dijo en ese mueble tan caro al género romántico. Pero lo sabemos perfectamente. Para manifestar exactamente lo mismo que Henriette, dijo entre dientes: Es maese consumido.

«... en 1832, tres años habían arrojado sus cúmulos de nieve encima de las aventuras de la duquesa de Maufrigneuse.» Un relato se hace con nieve, bajo la que alguien tiene cada vez más frío, no menos que con el tiempo.

Balzac habla como mi abuela Élise, dicen a la vez los mismos arcaísmos del XVII que perduraron entre los destripaterrones hasta que aparecieron los tractores. Está entre ellos, por ejemplo, la palabra cantero, el cantero de un pan de doce libras. Creo incluso recordar que mi tía bisabuela, Catherine Pallade, alias Minnie, que murió cuando yo era muy pequeño, y de cuya silueta negra caminando encorvada entre retamas rubias como el evangelista, me ha quedado el recuerdo, esa mujer, pues, decía lo mismo que Coralie dice de Lucien: tiene unos rizos como un San Juan de procesión. Todos han muerto, Élise, Minnie y Balzac. Pero Balzac está más vivo, pues él es quien me hace señas, él es quien me recuerda a las otras muertas.

«¡Que no, vamos!» Así hablaba la gente de baja cuna en la Comedia cuando quiere decir: ¡De ninguna manera!, o: ¡No volverá a sucederme! Sólo encuentro ese giro en Balzac, pero lo conozco de otros sitios: Rabanet remataba con él cuantas frases pronunciaba, era su forma propia de decir que a él no lo engañaba nadie, que él también tenía dientes para enfrentarse a los dientes voraces del tiempo. Pasamos juntos la revisión para el servicio militar, juntos nos corrimos las juergas que eran usuales entonces, y era él, que tenía más cintas y medallas de «apto para el servicio», el más sinceramente borracho: porque entrar en quintas le parecía un acontecimiento, una fiesta, mientras que para nosotros era una obligación penosa y ridícula; al final, todos aquellos intelectuales que eran de su promoción por casualidad, de su clase de tropa, como solía decirse, todos aquellos poetas jóvenes le aguaron la fiesta y se largó, con todas sus cintas, refunfuñando: «¡Que no, vamos!» Pero fue que sí, y él siguió yendo: aquella cogerza frustrada la llevó adelante él solo,

poco a poco fue cayendo en el arroyo, se murió hace cinco años (tras recabar información, no se ha muerto ni poco ni mucho. Al parecer, vive en una choza en el bosque de Le Brueil. No sabemos ni quién muere ni quién vive.) Esa alegría de quinto que le robamos, ¿quién se la devolverá?

El editor Werder cuenta que Balzac tenía un tigre, un niño, un groom, Grano-de-mijo, un huérfano que tomó a su servicio en 1835. Enfermó y murió, según Werder, a finales de 1837, a la edad de doce años; Balzac fue a verlo a diario mientras estuvo enfermo y lo atendió paternalmente. Grano-de-mijo me recuerda a otro criadito trágico, que parece un invento de Dostoievski; estuvo al servicio de Manet, posó para el Niño con cerezas y se ahorcó dentro de un armario porque su amo le había echado una reprimenda, como lo cuenta Baudelaire en sus poemas en prosa. Me recuerda también a Yami, ese niño negro que vemos junto a Rimbaud en los años negros. ¿Se tratará acaso de un guión del Romanticismo? ¿O de esa porción de compasión, de infancia atropellada, de alegría robada, de víctimas, que trituran necesariamente al hacer camino las grandes obras? Hermosura más compasión, decía Nabokov, no se le puede pedir más a la obra de arte.

No me gusta el libro de Alain Avec Balzac. Nunca pude leerlo. ¿Imposible penetrar en esa frase, en ese pensamiento? Pero me gusta. Nunca me desharé de él. Me lo dio mi abuela Clara, una de las pocas veces en que fui a verla a su pueblo de la comarca de Comabaille. Lo tenía en un armario, junto con La conquista de Plassans de otro hombre gordo menos simpático que Balzac. También me dio ese libro. Debían de haber sido de mi padre, pero no me dijo nada de ello. Estábamos en julio, hacía bueno, el ayuntamiento lucía gallardetes. Yo tenía un 2CV. Tenía veinte años. Andaba buscando el modelo del poeta joven.

De Lucien de Rubempré, el paradigma del poeta joven, ese a quien se escriben eternamente cartas, a quien se le prodigan consejos: «Lucien estaba tan entrenado a la meditación que había adquirido la costumbre de acodarse no bien tomaba asiento; e incluso llegaba a tirar de una mesa para apoyarse en ella.» Y, por supuesto, con la barbilla en la mano; y todo ello lene, pero rugoso y juvenil: fue quizás por culpa de Rubempré por lo que Eantín-Latour colocó a Rimbaud en esa postura mitológica que todo el mundo sabe, esa mezcla entre Apolo y un dioscecillo revoltoso de los jardines, a menos que Rimbaud hubiera tomado por costumbre esa postura de Rubempré por haberla leído en Balzac; y a Fantin, embelesado, le bastó con copiar. Sin el repertorio de papeles y actitudes literarias que constituyen las Ilusiones perdidas, es posible que los autores franceses de finales de aquel siglo se diferenciaron tanto, en cuerpo y obra, de lo que son cuanto se diferencian los poetas chinos de los ingleses.

Lucien, jornalero agrícola borracho y no muy avisado, fallece. La campesina vieja y rica, que lo explotó durante toda la vida sin avergonzarse, dispone, por una fineza postuma, o por una broma postuma, no se sabe, que lo entierren en la tumba familiar. Su nuera se indigna: «Y va a estar en nuestra sepultura?» «Hija», dice la suegra, «va a estar en mi sepultura.» No, esa respuesta no la hallamos en Balzac. Me la contaron en Creuse en 1988. El campo sigue dialogando igual que Balzac;

quizás es que en esas comarcas arrinconadas aún no se han enterado de que la Eternidad ha muerto y creen que, bajo tierra, el tiempo sigue afilando los largos dientes.

El señor y el sirviente, oficial uno, escudero el otro, se han perdido por el campo. El sirviente se aleja del señor para preguntar el camino a un hombre que está sentado; una capucha le oculta la cabeza gacha; a las preguntas, el hombre no responde; el escudero lo agarra por el hombro, la capucha resbala y aparece la cabeza; el hombre está espantosamente muerto. El señor no ha visto nada; el escudero se reúne con él, caminan en silencio. Luego, el oficial pregunta si el desconocido era mudo. «No», contesta el escudero. Una pausa. «Incluso era muy elocuente.» Esto tampoco es de Balzac, sino de El séptimo sello de Bergman. Los recursos así, poco desbastados, que enjaretan oposiciones simples y, en fin de cuentas, disfrazan al docto de consumido (de igual forma que, en esa misma película, la muerte se presenta con la careta blanca del clown), los recursos así nos vienen de la vertiente medieval de Shakespeare, y Balzac los usó hasta desgastarlos. Cosas así han desaparecido de la literatura. Conrad fue quizás el último en recurrir a ellas. Y nada había más eficaz.

Cuantas veces paso por La Chatre, me acuerdo de Balzac. No cuando cruzo La Chatre de norte a sur, porque así se pasa por el centro y sólo se ven farmacias, casas remozadas con entramados aparentes por aquello de la autenticidad, bares, una librería, un cajero automático del Crédit agricole (cierto es que a veces saco dinero y siempre que se le pone la mano encima al dinero habría que acordarse de Balzac). Sino que me acuerdo de él cuando cruzo de sur a norte, en dirección a Bourges, porque hay un sentido obligatorio que nos desvía por unos barrios periféricos doloridos en que hay casas grandes, de notario, con glicinias, contraventanas poco abiertas, tilos, nadie. Y entonces es como estar en el Issoudun de los militares a media paga, en el Alençon de las antigüedades, en el Sancerre de la pobre Didine: resulta todo de un provinciano como ya no se ve por el mundo. Me pregunto si en sitios así, ahora que todo va más deprisa, todavía quedan ocio y frenesí para pasarse una vida entera destrozándose por una herencia. Pero, no obstante, aquí sí que se ha quedado esa lentitud, esa lenta y tremenda vida. Están, tras los tilos, en lo más hondo de los patios delanteros, esos que fueron por lana y volvieron trasquilados. No se los ve, se ocultan, de padres a hijos, tras unas batas de boticario, coleccionan expedientes, documentos en papel del Estado, el polvo es su amo. Están, tras los racimos de glicinias, esos poetas que no han llegado a poetas, esos leones que se han convertido en perros, esas enamoradas que se han consumido en vano hasta la vejez y cuyas supremacías les llagaron todas el alma a medida que el frío de provincias se apoderaba de ellas, las iba dejando heladas, las trituraba in situ como si tal cosa, y les dejaba tiempo, todo el tiempo que era menester para darle vueltas al asunto.

Hay otra razón, por supuesto, la más destacada quizás, que me recuerda a Balzac en este rincón de Berry, y es que Nohant queda a dos pasos. Ahí es donde vivía, recibía y charlaba, dicharachera, aquella mujer generosa y tiránica con bellos ojos de vaca lemosina en un prado, prolífica como una vaca lemosina, Sand, a quien odiaba Baudelaire y que, pese a Baudelaire, no puede dejar de gustarme. Sabido es que el hombre gordo bajó del coche

ante la puerta de Nohant un sábado de carnaval, el 24 de febrero de 1838, a eso de las siete y media de la tarde; para que sepamos si llevaba el frac azul barbo, el bastón con turquesa y, por qué no, el sombrero de ala ancha tipo Sainte-Hélène, está ya demasiado oscuro; pero sabemos que, para recibir a ese hombre gordo y admirable, la señora Sand había sacado todas las baterías, todos los tiros largos románticos, pantuflas amarillas de flecos, pantalones rojos, cigarro puro, narguilé, el comportamiento del más cumplido camarada y la risa masculina. Sabido es que Balzac se quedó tres días; que hablaron sin parar, ante un fuego de infierno: batas, pantuflas, caprichos turcos, engallamientos, furor literario; que discutieron qué es la mujer, y que ninguno de los dos sabía con exactitud qué era; que se llamaron pacata y pedazo de indecente; que fumaron latakia; que alabaron la literatura; que fueron malos con los hombres, queda de buen tono; que difamaron a Jules Sandeau, a Liszt y a Marie d'Agoult. Hay cartas que dicen todo eso. Lo que no dicen, pues la época romántica tenía esas finezas de augur, es que difamaron la literatura, que la pisotearon, que la arrojaron al fuego, que se aconsejaron trampas novelescas de la misma forma que dos usureros se aconsejan un tipo de interés, que se fiaron de la eterna credulidad del lector que también recibe el nombre de posteridad, pues como eran, muy por encima de cualquier otra cosa, literatos, y aunque se dedicaban a otras muchas cosas, no sentían más amor por la literatura del que siente el campesino de Nohant por la tierra de Nohant. Es invierno en Nohant. Es noche de invierno. Se abre una ventana en el primer piso, un hombre gordo se asoma al invierno. Piensa en la literatura. ¿En qué otra cosa iba a poder pensar? Esas estrellas entre la helada son literatura. Ese claro de luna que velan las nubes es literatura. Son literatura esos castaños de febrero, con efectos de neblina en las ramas, son cosas que salen en Shakespeare. El silencio es perfecto. Se oye suspirar al hombre gordo. Cierra la contraventana.

Nunca me olvido de Balzac cuando lo estoy leyendo; Proust apunta una sensación semejante; y no cabe duda de que todos los lectores la notan. Al mismo tiempo que los títeres grandes, Vautrin, De Trailles, Diane, al mismo tiempo que los títeres más pequeños, Chabert, Pierrette, Eugénie, estoy viendo al titiritero. Quiero decir que no hay nada en esa dramaturgia ni en esa prosa que pueda hacerme olvidar el grueso cuerpo solitario, bufo, que se afana en retaguardia, que se destroza con vigiliias, con café, con ostentaciones y se monta para su uso personal el número del genio. Se me dirá que esa imposibilidad de desaparecer tras el texto es un defecto de Balzac: no lo creo.

Decían del duque de Buckingham que su principal desvelo político era sacar de su inconcebible error a quienes no lo querían. Otro tanto pasa con Balzac. Escribió toda la Comedia humana para disipar tan inconcebible error.

Balzac deseaba con tal intensidad parecer un autor que fue tremendamente autor (pero no tengo la seguridad de que estuviera convencido de que lo era: de las seis de la tarde a las diez de la mañana, todas las noches durante quince años, iba de fanfarrón cuanto podía). Pues, como dice Baltasar Gracián: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces: lo que no se ve es como si no fuese.»

Para parecer el autor de la Comedia humana, hay que escribir la Comedia humana. E incluso hay que publicarla. Pues un libro no es sino apariencia, algo que hay que mostrar.

Y, bien pensado, a un autor le resulta menos cansado dársele de escritor-que-escribe que de escritor-que-no-escribe. Dicho de otro modo, y sin prejuzgar la valía literaria de los dos hombres más agradables de nuestro panteón: la fanfarronería de Mallarmé resulta más agotadora que la de Balzac.

Dos explicaciones posibles para el desplome creador de Balzac, allá por 1848, que acabó por matarlo.

Hipótesis idealista: «Primero renunciamos a lo imposible; después, a todo lo demás» (Henri Thomas). Dicho de otro modo: cuando ya no se cree en lo imposible, ¿para qué hacer el mínimo esfuerzo? Balzac ya había dejado de creer que la literatura fuera inaccesible para él, como tampoco lo eran ni la mujer con título ni la gloria. Ya había usurpado todas esas cosas. Y cuando ya te has apoderado violentamente de todo eso, ¿qué razón, qué esperanza insensata puede moverte a seguir montándote el número todas las noches? La literatura ya lo consideraba como uno de los suyos. Y es posible que entonces Balzac, el hombre gordo vanidoso, el hombre gordo indigno, se dijera para su coleteo, igual que Groucho Marx: «Jamás aceptaría pertenecer a un club que admitiera como miembro a alguien como yo.»

Hipótesis nihilista: «Por cierto, al fin he ido a los aposentos privados, y debo admitir que no existen ni poco ni mucho... ¡Curioso! Y yo que creía tan firmemente en los aposentos privados» (Robert Walser). Cuando has escrito la Comedia humana, ya estás enterado de que eso de la literatura no es para tanto: es sólo esa fanfarronería nocturna, esas lágrimas que te sacas del cuerpo, ese pronunciamento del incipit esa voluntad que tira de ti hacia adelante, hacia el fin, que tira de ese cuerpo perforado de cafeína, de esa esperanza mortal.

Entre los que entran en los aposentos privados, los hay que se percatan en el acto de que no existen: Rimbaud. Otros penan durante veinte años para caer en la cuenta; y, cuando se enteran, miran para otro lado y siguen adelante, pese a todo, pero se van degradando sin remedio: Una fábula de Faulkner. Y otros más, por fin, les ponen a los aposentos cerrojos cuádruples y una puerta blindada: Finnegans wake.

Queda la Gracia. ¿Qué más da si los aposentos están vacíos? Queda el camino colmado de esperanza y de fe que nos conduce hasta su puerta. Queda ese hombre gordo lleno de gracia; a quien la Gracia tuvo cogido por la piel del cuello durante quince años, una gracia tortuosa que apecha con las caretas de la vanidad, la avidez, el esnobismo, el genio, que quizás se le mostró sin velos al final y le dijo, al irse: no iba de lo que tú creías, iba de la Comedia. Piensas que está apenas iniciada, pero ya está concluida, es la llave de los aposentos, hazles una visita y, luego, muérete si quieres, o vive, yo tengo que hacer en otra parte. No pienso volver.

En Balzac, el contrario de sultanesco es cortesanesco. ¿Qué era él, en la mesa nocturna, ante el poder sin rey ni sacerdote: la literatura? Cortesano siempre, trémulo con el temor de no seducirla, trémulo incluso con el temor de no divisarla de verdad; y divisándola a veces, dándole alcance, tendiéndola ahí mismo entre sonidos y formas, abrazándola con carcajadas o con llanto, sultán a veces.

San Balzac. «Era imposible conocerlo y no quererlo», dice la señora de Pommereul, en cuya casa escribió Los chuanes. Tanta vivacidad, tanta vanidad, tanta pose y tanta facundia, se las «embotaba» dice Lamartine, algo así como «una extremada benignidad». Para Sand es «candoroso y todo lo buenazo que se puede llegar a ser, fiado en sí y en los demás». Se le veía «un júbilo de niña pequeña». Y Gautier, sin más miramientos: «Es un cerdo gordo y bondadoso, rebosante de ingenio y de trato muy agradable.» Hay, en lo que de ese hombre puede intuirse, un algo que impresiona, un júbilo ostensible y valeroso, igual que una infancia preñada de lágrimas y risa, balbuciente, afable, mendicante, prendada de la esperanza, sometida a la fuerza sin igual de la escultura de Rodin. Es un niño trémulo por el temor a equivocarse. Juega al autor hasta morir de ello, y siempre tiene miedo de no poner bastante de su parte. Necesita nuestra aprobación, también la mía, y la vuestra, con ciento cincuenta años de retraso. ¿De dónde le viene esta terrible afabilidad? ¿De dónde tanta buena voluntad tras la voluntad de hierro? No sabemos de dónde le vienen, pero sí vemos los efectos, los leemos. Es lo que hace que la obra sea trémula; lo que, en la obra, más allá de cualquier certidumbre y de cualquier vanidad, apela... ¿A quién? ¿Al lector? ¿A Dios? ¿Al tiempo? Son las cinco de la mañana, la vela palidece. Balzac, detenida la pluma, alza la cabeza, mira por la ventana cómo llega aquel para quien escribió esta noche. No, no, no es la señora de Castries. Ni es la otra, que lee con diferente carne, la lectora desconocida. No es aquel otro malevolente, ni el benevolente. No es Sainte-Beuve. No es Hugo. No es Dios padre. No es la gloria de blancas alas. No son los dos mil lectores que cuentan. Ni siquiera es el hipócrita lector. Es el alba que vuelve, muda, iletrada, gloriosa.

La confesión. Lo que Michel Chrestien le dice a Lucien de Rubempré, es Balzac quien se lo dice a Balzac, sabemos que es demasiado benigno para decírselo a nadie más: «Nunca podrás ser un gran escritor, y no serás nunca sino un bromista de poca monta.»

San Balzac. Más allá de la broma, está el incalificable goce de escribir. ¿A menos que sea la propia broma la que escribe, como en persona? ¿A menos que sea la broma la que rebosa de júbilo, la que mezcla en un mismo pim pam pum situaciones y personajes, calamburs y aforismos, carne y hueso, la que taja la lengua como esas mujeres que se han caído en el fuego y, con esa operación, se transmuta curiosamente en santa certidumbre? Los extremos se apocan. Dios sabe qué es eso de la broma, y no le hace ascos. Al final de la noche, el bromista de poca monta sigue riéndose, esa risa le dice sí al alba que vuelve. Que vuelva el día, dice.

Capitán Balzac. La broma es un combate. Si Balzac no pudo nunca sacar adelante su magno proyecto de La batalla, que tenía que ser su obra magna y de la que son fragmentos tanto Chabert cuanto Adiós, es porque nunca

escribió nada que no fuera eso: es porque la batalla es el *modus scribendi*, el sujeto que escribe, la enunciación, y no puede en forma alguna ser el asunto, el objeto, lo enunciado en un libro, sino de forma redundante. Balzac lo dice sin ambages. Dice que por influencia del café, de la noche, del deseo de gloria, que es deseo de texto, en pocas palabras, de todo el colocón estratégico que constituye la forma balzaquiana de escribir, «todo bulle, las ideas echan a andar igual que los batallones del Gran Ejército por el campo de batalla, y la batalla se riñe. Los recuerdos acuden a paso de carga, con los estandartes al viento; la caballería ligera de las comparaciones se despliega en espléndido galope; la artillería de la lógica hace acto de presencia con su bagaje y sus saquitos de pólvora; las ingeniosidades llegan como batallones de cazadores; los tropos se yerguen, el papel se cubre de tinta.» El incipit -que es un húsar alto y flaco- ha espoleado el caballo. Ya no hay media vuelta que valga, una vez más hay que darlo todo, incluso los morriones de la Guardia. Si va a ser Wagram o Waterloo, La Azucena o Wann-Chlore, eso lo sabremos cuando caiga la tarde. Y, por supuesto, el sujeto monstruoso que dice yo en el texto, que manda en el texto, de quien procede el texto, el ogro, el devorador de hombres, el sujeto está subido al altozano con su catalejo, su sómbrente», su levita entallada. Bebe la sangre negra de los muertos, como Michelet decía de Michelet. El hombre del sombrerito es la omnipotencia enunciativa. A lo que se parece es a momentos de tiempo.

Capitán Balzac. «¡Eh, veterano, se te están olvidando los lanceros rojos de Poniatowski, los coraceros, los dragones, y toda la pesca! Cuando Napoleón le decía a Murat: "¡Majestad, córtame eso en dos!", el ejército enemigo quedaba partido igual que una manzana con un cuchillo» (El médico de aldea). ¿Quién hace las veces, en la mesa del trabajo nocturno, de ejército enemigo? ¿La lengua? ¿El mundo visible e inteligible? ¿El Mundo de la alta sociedad del Faubourg Saint-Germain? ¿La ropa blanca de la señora de Castries? ¿La gran caja fuerte universal? Las cosas que se desean y que, como tales, se desea derribar.

Septiembre de 1833, en la isla Saint-Pierre, a orillas del lago de Bienne. A la sombra de un elevado roble. Hace dos días que Balzac conoce a Evelynne Hanska. Hasta ese momento no han podido apartarse; el marido, la fuerza de su anhelo, el temblor de las manos. Están solos bajo el roble. Ahora. Están en pie, frente a frente. Ella es altanera y lasciva. Tiene el estertor a flor de labios.

Lleva un vestido de terciopelo pensamiento. Un harapo negro con estampados en amarillo y parma. Bajo ese vestido, hay eso que está en la causa primera de la lengua, en las jerarquías del Faubourg Saint-Germain, lo que convierte el oro en valor, lo que presta cuerpo a la enunciación. Lo que vuelve a poner en marcha el tiempo. El ejército enemigo. Balzac alza el harapo negro.

«Espléndido sol, viento fresco del este; en el bulevar, el señor de Balzac, con quien coincidido en el comercio de Boulay, me elogia La cartuja.» Seguramente es por la mañana y estamos en primavera. Un tiempo de lago suizo o italiano. No sé quién es ese Boulay, si un librero, un cervecero, o quizás un confitero. Qué más da; ahí los tenemos, en la calle. Los dos hombres gordos se llevan a veces la mano al sombrero: pero

no, no es sino una brisa del este, no un cierzo que arrebate los sombreros. Esos sombreros son, en Manet, la luz acida, y el ancho cielo también. Manet es un niño de pañales. Ellos, con sus piernas de hombres, caminan por el bulevar. Elogian sus obras de hombres. Se echan flores a manos llenas, igual que tiran los juguetes los niños de pañales. ¿Les entran, al hacerlo, muchísimas ganas de reírse? La vanidad prieta de Stendhal se ríe de la vanidad dilatada del otro? No lo creo. Sí, seguro que algo se ríen, porque ambos saben cómo se hacen La cartuja y La azucena, como se da lo no rematado por acabado, como se convierte el nudo corredizo del gañote en los laureles para la cabeza. Y luego dejan de reírse porque no saben cómo han hecho, en persona pero en una persona que no son ellos, La cartuja y La azucena. Otra ráfaga, sujétense los sombreros, señores. Despídanse. Se separan tras una última enhorabuena y esa mirada afectada de los románticos, clavándola directamente en los ojos del otro, hasta lo más hondo del alma. Y ya se han ido, cada cual por su lado, con la cabeza alta, el alma en el ojal, el coraje, y mucho estilo. Y mucha risa también. Pues, poco tiempo después, Balzac desplegó -para Stendhal un artículo igual que una alfombra roja en La Revue parisienne; y Stendhal le escribió, desde Civita Vecchia, en octubre de 1840: «Ese artículo pasmoso, como ningún escritor había recibido nunca de otro, lo he leído, me atrevo ahora a confesárselo, riendo a carcajadas. Cada vez que me topaba con un elogio un poco desmedido, y me los encontraba a cada paso, veía la cara que iban a poner mis amigos cuando lo leyeran.»

«Puedo contarle», le escribe Prarond a Eugène Crépet en 1885, «cómo se presentó Baudelaire a Balzac sin intermediarios. Me lo refirió él personalmente al día siguiente del encuentro. Balzac y Baudelaire iban caminando en sentido contrario por uno de los muelles (de la orilla izquierda). Baudelaire se detuvo ante Balzac y se echó a reír como si lo conociera desde hacía diez años. Balzac se detuvo como ante un amigo recobrado. Y esas dos mentes, tras haberse reconocido con una sola ojeada y haberse saludado, echaron a andar juntas, charlando, debatiendo, prendándose, sin conseguir asombrarse mutuamente.» ¿Qué es lo que me agrada tanto en estos retazos míticos? ¿La entrada llana y fácil en los aposentos privados? ¿Esta apariencia de Teogonia, como si fuera un encuentro entre Hades y Hefestos? ¿La brizna de realidad que, pese a todo, albergan (en el presente caso el muelle de la orilla izquierda del Sena y, muy probablemente, la risa de Baudelaire, que me parece que encaja bien con su estilo, con su pose, con su numerito específico)? ¿Qué es lo que me agrada tanto, y, sin embargo, no me acaba de llenar? Es quizás que veo en ello una de las partes emergentes de la gigantesca novela que mil veces han esbozado mil plumas, pero que nunca ha reunido nadie en un corpus imposible, un corpus que ningún Bouvard ni ningún Pécuchet podrían rematar, la novela de la literatura en persona, en todas las personas desde Homero. Lo que me emociona es una epifanía pequeña y en imagen especular de la literatura personalmente. En dos personas en el mismo punto de ese muelle, viniendo de la derecha, viniendo de la izquierda, aparece la literatura. Luce chaleco largo y negro. Lleva briosamente el bastón del Gran Mogol. Llena es de gracia. Va al encuentro consigo misma. Se detiene y habla. Se hablan en la orilla izquierda. Qué más da que los oigamos, no nos enteraríamos de nada más. El consumido coge al gordo del brazo, el chaleco del consumido es largo y negro, el bastón del otro tiene en el puño una turquesa de mogol, los dos llevan el

fantástico frac negro y, en la cabeza, el objeto negro y sobrenatural; se alejan, siguiendo el Sena, gesticulan algo, vuelven la esquina de la calle de Le Bac y ya no se los ve. Ya no se ven los fracs negros. Se ve en pleno día la luna velada de nubes. ¿De verdad era la literatura quien estaba ahí hace nada? Hay un poco de niebla en París en esta mañana de marzo de 1842.

Fue en pleno verano cuando Balzac se topó definitivamente con el maese consumido, con el de verdad, no con Baudelaire; o se despidió definitivamente de él, como se quiera. Para aportar luz a ese encuentro o a esa despedida contamos también con un fragmento mítico. Y esta vez lo cuenta Zeus en persona, Zeus en casa de Hephestos que agoniza, en pleno verano, a las nueve de la noche del 17 de agosto de 1851, en la calle Fortunée, que es como decir bajo el Etna. «Había un claro de luna que velaban las nubes. La calle estaba desierta. No acudió nadie. Volví a llamar. Se abrió la puerta. Apareció una criada con una vela: "¿Qué desea el señor?", dijo. Estaba llorando. Di mi nombre (Zeus).» Zeus era de corta estatura, corpulento, imberbe, iba hecho un pincel y tenía una frente que destacaba ventajosamente por su amplitud poética. La criada lo acompañó. «La vela iluminaba apenas los espléndidos muebles del salón y unos soberbios cuadros de Porbus y de Holbein, que colgaban de las paredes. El busto de mármol se erguía impreciso en aquella penumbra como si fuera el espectro del hombre que iba a morir. Un olor a cadáver llenaba la casa. Cruzamos un corredor, subimos unas escaleras cubiertas con una alfombra roja y atestadas de objetos de arte, vino luego otro pasillo, y divisé una puerta abierta. Oí un estertor fuerte y siniestro.» Y ya está: ahora Zeus entra y vuelve a ser Víctor Hugo; ve en el lecho de agonía a algo así como un sosias del emperador. Pero ha notado el olor. Ha oído el jadeo. Es el maese consumido, con todos los dientes al aire, que recorre a marchas forzadas los últimos cien metros, que remata escrupulosamente la tarea con gran primor, bajo todos los aspectos, aunque sí que se da cierta prisa porque ya nota cerca la cuadra.

¿Me atreveré a decir que esa luna velada de nubes en el cielo de la última noche me recuerda las últimas palabras del diario de guerra de Ernesto Che Guevara: «Salimos los 17 con una luna muy pequeña y la marcha fue muy fatigosa»? Ambos murieron a la mañana siguiente. Habían vivido en estado de guerra. Eran buenos capitanes. La marcha fue fatigosa. Un olor a cadáver llena la casa. Las nubes van y vienen sobre la luna. Dicen que Guevara está ahora en el infierno, igual que lo estaba Balzac en los tiempos en que pasaba por ser un realista. Me gustaría reunir a ambos en el mismo elogio.

¿De qué hablan estas líneas? ¿De Balzac? ¿De la literatura? ¿Del mundo? ¿De mi incapacidad para decirlos? ¿De nuestra imposibilidad para decir? Cuando le piden que señale la luna, el moderno no se saca la mano del bolsillo. La luna es demasiado manifiesta, ¿para qué señalarla? Si señalo la luna, el necio me dice que el necio me mirará el dedo. Y, además, hay nubes.

No he encontrado nada que tenga que ver con Nerval y Balzac juntos, en vivo. Y eso que me habría gustado verlos a los dos, jóvenes, en casa de Nodier, en la época de los chalecos rojos; o avejentados, a finales de los años cuarenta, ambos ya con una obra a la espalda, uno su enorme obra

diluviana, el otro su obra ínfima de manuscritos pequeños en librerías pequeñas, pero tan parecidos en el fondo, los dos benignos, violentos y dulces, bondadosamente chalados, con temor a equivocarse. Me habría gustado ver cómo se daban la mano esas dos benevolencias de estatura mediana. Me dicen que se tenían mucho afecto. Me dicen también que Nerval y Baudelaire fueron juntos a cenar a casa de Balzac, en la calle de Raynouard, en 1841: podría verlos subir hacia Passy, a esos dos frágiles, frágiles de forma diferente, y ver cómo los recibía allá arriba el hombre de hierro, pero esos tres juntos resulta demasiado, esa plétora mitológica resulta tan tiesa como un museo Grévin. Leo también, en una nota microscópica, que Pier-Angelo Fiorentino, qué nombre tan bonito, que llevaba la sección de teatro de Le Moniteur y Le Constitutionnel, trató también mucho a Balzac y a Nerval; dice la nota que ese periodista cuenta, en un texto del 13 de mayo de 1849, un almuerzo en el que participaron Nerval y él, en casa de Balzac, en Les Jardies. ¿Bajo qué capa de polvo dormirán, ay, los libros del pobre Fiorentino? No pienso ir a buscarlos. Aunque sería tan grato verlos allí, a mediados de mayo, comiendo en la terraza, la embriaguez de los hombres, las avispas ebrias, el mantel de nabab, las sombras que van cambiando, los jarros de vino y los bosquecillos, y la parra, y los pámpanos, y la rosa para Gérard; sus voces de jardín tras almorzar en los días hermosos; qué alejadas están de aquí esas calles, Fortunée y Vieille-Lanterne; y ya que el apellido de aquel Fiorentino recuerda tanto a la tierra de las pinturas, el hombre gordo y vanidoso saca a relucir en la conversación su Rafael. Ah, Rafael, dice. Ese nombre lo emborracha como el vino. Nerval sonríe. Se queda mucho rato mirando a Balzac. Le ha puesto al hombre gordo la mano en el brazo.

Una noche, Sand cenó en casa de Balzac. No ella sola, están en pandilla. Han bebido champán helado. Ya tarde, Balzac, borracho, los acompaña hasta la verja de los jardines de Luxemburgo, en bata y con una vela encendida en un candelabro de plata sobredorada. Hacía, cuenta Sand, una noche hermosa y apacible. La zona está desierta, lúgubre. Sand le dice en broma a Balzac: a la vuelta, lo asesinarán. «Ni hablar», me dijo; «si me encuentro con unos ladrones, me tomarán por un loco y me tendrán miedo; o por un príncipe, y me respetarán.» O por un autor, y no me verán; soy yo quien los hace entrar y salir y volver. Ya se han ido todos, bordeando los jardines, Balzac regresa. No hay luna en la noche hermosa y apacible; ni tampoco hay vela, la ha apagado. Es dichoso. No hay luna, y a las estrellas lo que las mueve es la maquinaria del amor. Se ríe solo mientras anda en la oscuridad. El tiempo es un hombre gordo. Hay dioscecillos bromistas riéndose en los jardines de Luxemburgo. Sube la escalera, con su panza. Encima de la mesa, la maquinaria del amor, con sus seres vivos grandes, sus seres vivos tímidos, sus cadáveres, sus resucitados, sus hembras de fuego, sus padres que quieren a sus hijas más de lo que Dios quiere al mundo, sus forzados del presidio universal que se alegran cuando llega un forzado nuevo. Regresan. Balzac se sienta.

La Bailarina

A Pierre Bergounioux

En sus tres libros –los únicos en los que trabajó en serio y, con o sin razón, consideró a la postre como libros y no como notas u obras circunstanciales, es decir, La Civilisation de Saint-Gall, el Pétrarque y La Reine Berthe–, Cingria incluyó imágenes que cambian de un texto a otro y eligió en función del contexto inmediato: el monte Ventoux para acompañar los paseos de Petrarca; el rey Lotario, que es algo así como la personificación de los borgoñones caros a la reina Berta; las tapas de marfil de los antiguos antifonarios de Saint-Gall. Pero hay una imagen que aparece en los tres libros. Esa imagen es como si fuera el mismísimo libro. Como si fuera el libro de Cingria. Como si fuera Cingria. Como si fuera su emblema. Como si fuera su persona.

Es la alegría cadente. Es la aparición de lo que se escribe y se canta.

Es una miniatura románica.

La vemos en las páginas de un tropario lemosín del siglo X, uno esos libros en que los monjes escribían los tropos, esos cantos que metían de clavo en las pausas del aleluya, si no lo he entendido mal. Representa a una mujer bailando. Se nota que baila porque tiene algo dobladas las piernas, que le cubre una falda ceñida en las rodillas y con vuelo en la parte de abajo; y alza un pie, mientras con el otro pega atrevidamente en el suelo, aunque no exactamente en el suelo: ese pie que da impulso pega en los pequeños neumas cuadrados escritos directamente debajo. Alza los brazos. Lleva en las manos dos pesados crótalos que une entre sí una cadenilla ancha y muy en evidencia: recuerda a una niña saltando a la comba muy formalita. La boca abierta canta con mucha formalidad. El aire del baile ahueca un poco a ambos lados de los brazos los largos pliegues de un chai que recuerda a una estola. A primera vista, parece ingenua, como lo parecen con frecuencia las imágenes de aquella época. Pero los pliegues de la falda, la flexión de la danza, todo denota mucha ciencia.

Cingria no siempre ha puesto lo mismo debajo. Una de las veces es: Juglaresa bailando entre los neumas y acompañando con crótalos de bronce unos jubili que son las prosas. Y otra: El ritmo entre los neumas.

Baila, se regocija, sin ostentación, con mucha formalidad, aunque también con desenvoltura. Pega en el suelo con pie libre sin hacer ostentación de libertad. El pie es liviano, pero pega con el pie con fuerza, con fogosidad, con alegría y devoción, con certidumbre. Cree en la danza. Acepta los ritmos de este mundo y del otro mundo. Es la misma indestructible alegría que vemos bailar en todo cuanto sabemos de Cingria, y todo cuanto sabemos de él son sus escritos. Es Cingria, es su prosa, su deseo, su ser. He encontrado esa juglaresa siete veces en las obras de Cingria y cuando no la he encontrado del todo, me la he inventado. He hecho con ella siete paráfrasis, o siete glosas, como se quiera. La he escenificado siete veces en homenaje a ese otro hombre gordo que seguramente no la reconocería.

La Civilisation de Saint-Gall, volumen II, página 122

Cuenta Walahfrid que Gall, abad, irlandés, atleta, ictiófago, fundó en los márgenes del lago de Constanza un monasterio seguidor de la regla de

Colomban. Un monasterio: es decir que, en la cabana próxima a la orilla en donde los nativos habían atribuido a tres troncos de hiedra untados de mantequilla rancia los nombres de Wothan, Thor y Freyr, Gall y otros tres atletas de su mismo porte entraron, levantaron en vilo a los dioses, los arrojaron al agua y pusieron, en el lugar de esos dioses, su jergón, su crucifijo y su escudilla. Hubo unas cuantas broncas con los nativos, no muchas, pues aquel Gall atleta, ictiófago, etc., era también un pico de oro firmemente convencido de que la salvación y la vida no residen en la madera untada de mantequilla. Y la convicción es contagiosa.

Más adelante, estos atletas nuestros de la orilla del lago excesivamente rico en peces, por la convivencia con unos nativos excesivamente mansos, envejecen, se amodorrán y mengua la claridad con que enfocan la salvación y la vida. Tiempo es de ir a ver qué pasa en otros lugares. Tiempo es de sentarles la mano a otros dioses, de volver a saber qué son el miedo y la alegría. Gall manda venir a Hiltibold, que es de la comarca y conoce los senderos de la montaña; le pide que lo lleve a un desierto espantoso. Meten unos pocos panes en el zurrón y se encaminan a la montaña.

Encuentran el desierto espantoso que andaban buscando: rocas, cascadas, el vivero de la existencia. Allí se mascan la salvación y la vida. Es por la noche. Hiltibold y Gall pescan unos pececillos en el torrente, sacan un pan. Comen en silencio, pero con tal alegría, con tal convencimiento de estar en la verdad que no es del todo para Gall para quien hierve los pescados Hiltibold, no es del todo para Hiltibold para quien corta el pan Gall. Se ovillan junto al fuego y se duermen, con la cabeza apoyada en el morral.

Cuando se despiertan, el fuego ya se ha apagado casi. Hay, en la escasa luz, un oso de considerable tamaño que se está comiendo las migas del condumio. El miedo podría prestarle la apariencia de un demonio de Babilonia; pero no, sólo es un ser de la creación, y la razón universal dormita bajo su pelambrera. Tiene lo que les falta a los dioses de madera y mantequilla: orejas, miedo, algo que se asemeja a la alegría. El oso se acerca. Gall oye a Hiltibold rezar en voz muy alta. Se levanta, rebosante de la embriaguez silenciosa que notó antes, mientras comía. Empieza a hablarle al oso con su voz de atleta, la voz de la salvación y de la vida. El oso se endereza, como suelen hacer los osos, sobre las patas traseras. Lanza varios gemidos, igual que un animalito indefenso; Gall sigue hablando; Hiltibold salmodia: ahora están de pie los tres, así como sosegados, así como tomándose el tiempo que sea menester, en pleno centro de la razón universal. El oso ha alzado las patas delanteras, sin moverse del sitio, carga el peso en un pie o en otro, es hasta cierto punto como si bailara; y sí que baila, en verdad. Todo sucede como en los tiempos anteriores al Pecado: tres criaturas que cantan, hablan y danzan en la cima del mundo.

Por fin el monje se agacha para sacar un pan del morral y se lo da a ese huésped de los tiempos antiguos; el huésped lo toma entre las garras, igual que una ardilla agarra una nuez, y desaparece. Va corriendo en la oscuridad, a lo largo del glaciár. Hiltibold y Gall cantan a voz en cuello. Mientras el oso se zampa el pan los sigue oyendo.

(Walahfrid y Cingria refieren, de forma más exhaustiva, que San Gall le pidió al oso que cogiera un leño y lo echase al fuego, cosa que el oso hizo; y sólo entonces le dio el pan. Pero eso no me he atrevido a contarlo yo.)

Correspondance, I, 107

El 16 de diciembre de 1904, con un tiempo friísimo, en el número 8 de la calle de Les Beaux-Arts en donde antaño había tenido su taller Fantin-Latour, el joven Cingria, en la noche gélida, encendió dos docenas de velas para ver a giorno su infame cuartito; para leer en él, igual que en un grabado en hueco, su futura gloria. El mundo es un lugar de paso. Ese momento de su vida es un lugar de paso: tiene veintiún años, acaba de enviar sus primeras prosas a unas revistas, y en el cabo de esas prosas lo más seguro es que se halle la gloria, que se halle el oro, que se halle el amor de los hombres, que se halle la mirada de Dios, que se hallen encima de la mesa los vinos papales, que se hallen las cosas gratas de vivir. Que se hallen la resurrección y la vida. Y, mientras esperamos la resurrección, bien está, en la sepultura, hacer el inventario de las cosas transitorias de la sepultura.

Escribe: «Sólo vivo de imaginar las cosas que podrían sucederme.»

Es a la esperanza en persona a quien escribe el 16 de diciembre de 1904. «Fijemos una fecha, ¿quieres? Recuerda que así fueron antes las cosas en la sepultura. Recordaremos tú y yo, cuando ya hayamos salido de ella, que la idea de salir nos colmaba de gozo desbordante y nos hacía amar incluso la propia sepultura.» Para que la esperanza cumplida lo recuerde más adelante, repasa los objetos de la sepultura, igual que un antiguo escriba de la dinastía XVII, encadenado y paciente bajo las vendas, dentro del triple sarcófago, comprueba las arañas, los hongos, la oscuridad eterna. Así Cingria, en el número 8 de la calle de Les Beaux-Arts, hace inventario de las figuras de la apariencia: el hedor de todo, las esteras podridas, la loza mohosa, el fermento y la porquería; el amoniaco, pues por pura crápula mea en las botellas vacías y las deja por medio, flagrantes, testigos de la miseria que no es sino apariencia, y de la esperanza, que es cierta. Hace inventario de todas esas cosas que van a convertirse en oro -vida, resurrección-, en la balanza de precisión de la literatura.

Tirita, llora de alegría. Danza entre las botellas crapulosas. Canta gregoriano, igual que los risueños monjes de Saint-Martial de Limoges. Alza las manos y lanza alaridos como los de la Antigüedad bajo la mirada de Dios. Esos ruidos sordos cuyo contrapunto oímos son los golpes que pega en el tabique la portera, que se ha despertado.

A los treinta años, a los cincuenta, a los sesenta, Cingria seguirá teniendo esa misma habitación en diferentes señas. En esa habitación numerosa y única, seguirá cantando gregoriano sin parar. Llorará de alegría y de frío, escribirá a la esperanza. La esperanza es retorcida. La habitación que hiede no es un lugar de paso, es la resurrección y la vida. Dios la mira.

Estamos a mediados de diciembre del año 937. En el corazón de Europa, en Colombier, en Borgoña: una aldea en la cima de un altozano. Estamos en el corazón negro de los Tiempos, cuando los ciento cincuenta retoños bisnietos de Carlomagno tiraban todos y cada uno de la manta de Europa para quedarse con ella, hasta que se hizo pedazos. Sin embargo, está hermoso el día. Hay una niña bajo un afilado cielo de diciembre, junto a los chamizos carolingios que son palacios ya que, de momento, viven en ellos princesas de sangre güelfa. Tiene seis años. Es la hija del difunto rey de Italia y de Berta, su viuda. Es Adelaida.

Oye cómo, por alguna parte, gotea el agua de un deshielo.

Mira el camino que se estira allá lejos, por el valle.

Ve cómo van cuesta arriba dos jinetes rodeados de perros. Abajo, en la sombra por la que caminan, no se está deshelando nada y las herraduras de los caballos suenan claro. Son bermejos y de color malva en la gorguera malva de la nieve. De repente, hete aquí que llegan al sol: la niña de pronto se siente extraordinariamente dichosa, por el sol en la nieve con dos jinetes. El mundo es una dilatada hostia de nieve crujido ra, y pisándola se acercan dos reyes magos; el tercero se habrá quedado atrás, en la herrería o reuniendo a los perros. Siguen cuesta arriba, ya están aquí: el viejo, que tiene cuarenta años; y el joven, que tiene quince. Llevan, por abajo, las medias polainas carolingias y, por arriba, las pellizas cortas, de estilo esquimal, carolingias. Miran desde arriba a la niña, refrenan los perros, sonríen: y entonces se nota que son padre e hijo. Sonríen afablemente con dientes de ogro entre el sol bajo y malva de diciembre. Los perros, en la nieve, sacan las lenguas color malva. Hugo de Arles, conde, y Lotario, su hijo.

Han venido para casarse con ella.

Aquella peculiar dicha no se le pasa, y no sabe cómo manejarla. Es que, claro, es una niña muy pequeña, y su dicha es la de un monje viejo o una ramera muy avezada. Una niña puede sentir algo así, pero no puede expresarlo.

Cree que sí puede. Alza las manecitas y da dos pasos de baile. Se para enseguida. Se ruboriza. Se queda donde está, metiendo un poco la cabeza entre los hombros, mirando al suelo. El padre y el hijo se ríen. Qué alegría.

Los perros la miran.

El hijo es quien se casa con ella en Navidad, sólo en los papeles, por la edad. Ese mismo día, Hugo, conde de Arles, se casa con Berta, su madre, a quien no tarda en descuidar y maltratar. Una noche, en Pavía, cuando la niña cuenta diez años, Hugo entra en su cuarto, la toca y la toma en la oscuridad. La niña llora, no sabe si tiene en la cama a un mago o a Herodes. Hugo vuelve con frecuencia; luego, se muere. Cuando tiene diecisiete años, Lotario, el hijo, sin demasiados miramientos, la toma

también, la descuida y no tarda en morir. Era, estaba claro, de la misma ralea que Herodes. Qué más da: tendrán ambos por toda la eternidad esa forma gratuita de don puro que apareció y se acercó pisando la nieve. Más adelante, debajo de otro hombre, Adelaida fue reina de los germanos, emperatriz de Roma. Y luego volvió diciembre, mediados de diciembre: en la noche del 17 de diciembre del año 999, cuando en Selz, en su postrero lecho, recibe la hostia consagrada y la extremaunción, ve cómo suben hacia ella el Padre y el Hijo. Esboza con el pensamiento dos pasos de baile. La nieve del paraíso le cruje bajo los pies. Agacha la cabeza.

Le parcours du Haut-Rhône, VLI, 67

El 23 de septiembre de 1910, a eso de las doce del mediodía, el prior agustino del hospicio del Simplón oye la extraordinaria escandalera de mil panteras recias y rugidoras. Cree que es un automóvil y mira hacia la carretera, no hay ni rastro de automóviles. Alza la cabeza y ve, al ras de las nubes, un ave gigantesca: el avión de Geo Chávez está pasando. Es recio y resuelto como Zeus o Baco: lo mismo que el rayo, lo mismo que si fuera tras el tiro de tigres, abre sin titubeos la ruta aérea del Simplón.

Del otro lado de los Alpes, a las dos en punto, el ave gigantesca se posa en Domodossola. Chávez desfallece, como les sucede a los dioses, ebrios de amor por la doliente humanidad: el aparato capota, el aviador sale proyectado y cae al suelo; se lo llevan. Los doctores Rabióla y Verti se inclinan sobre ese dios frágil, le devuelven el disfrute de los sentidos: mejora, va a restablecerse. El 26 delira, le dan la extremaunción al amanecer. A las nueve y media está agonizando. Tres veces seguidas parece que va a entregar el alma, y las tres veces vuelve a recobrar el conocimiento. Luego exclama: «¡No, no me muero!» Y se muere.

Cingria dice que Chávez no se muere.

El 20 de marzo de 1943, Cingria va por los caminos del Simplón. Alza con frecuencia la cabeza para seguir un avión con la mirada y con el pensamiento. Durante el día entero se dice que es Chávez, que pasa, Chávez, que vuelve, Chávez el antiguo. Cae la noche. Los aviones tienen ojos saltones y juveniles que parpadean entre los ojos leonados de las estrellas. Cingria, igual que un Sileno, está sentando en la oscuridad. Mira hacia arriba. Y, de repente, lo ve. Dice: es Chávez. Y tú, lector de Cingria que vas en 1993 por los caminos del Simplón, cuando llega la noche, cuando pasa un jet muy alto, dices: es Chávez. ¿Lo ves? Sujeta con los brazos alzados el doble tiro, a la derecha los tigres, a la izquierda las panteras, el Carro Mayor y el Carro Menor, las osas que bailan. Chávez baila. Presta sentido y ritmo a este mundo golpeándolo con el pie. Es Chávez en su carro, con la piel de tigre, el casco de cuero, la túnica azafranada, el tambor, el manto de tungsteno, es Chávez el antiguo, es Baco ebrio de queroseno que danza con sus panteras más arriba del Simplón, entre las vociferantes estrellas.

Pétrarque, V, 69

19 de abril de 1353, a la hora tercia, es decir, a eso de las nueve de la mañana. Petrarca camina por el campo, por el camino que lleva de Aix a Saint-Maximin. Está a punto de cumplir los cincuenta. Salió ayer de Vaucluse, donde reside y compone entre el ruido del agua; ha dormido en Aix y va a debatir de poética y teología con su hermano Gerardo, que es cartujo en algún punto de la montaña. Nota lo que notan los caminantes matutinos: llevas lo que es menester en el morral; por más que no seas senil desde la infancia, como dice Petrarca en persona que lo fue él, tienes dos piernas que saben ir hacia delante sin que la mente se entremeta, dos piernas que se regocijan libremente y, a cambio, regocijan la mente. Estás en el universo, el universo es ancho y, cuando lo recorres a zancadas, tiene sentido común: deseas ese sentido del mundo, tal es la intangible meta del deambular, de la poética y de la teología. A tu izquierda, ese elevado montón de almendros, de rocas calvas y de aves no es un caos cualquiera, es la montaña Sainte-Victoire en primavera. Petrarca es cualquier caminante, aunque no del todo puesto que es hombre de pluma, es decir, que es caminante doble, cuyas piernas van libre y pacientemente camino adelante mientras la mente, libre, va por otro camino paralelo al primero, pero impaciente, impetuoso, que muchas veces coincide con el primero y otras tantas se libera de él. Va componiendo mentalmente la carta que el 24 de abril, cuando regrese, le enviará a su amigo Lelio, que vive en Roma.

Piensa en Lelio, camina por Roma.

A eso de las nueve, oye un piar de pájaros en el dialecto de Roma en la ladera opuesta de un cerro pequeño que su camino ha de cruzar. Ya está en la cima: por el llano ve venir de lejos velos negros, velos blancos, velos violeta, y el conjunto camina y brinca y gira en redondo con chillidos de pájaros en lengua romana. Diríase que es el espíritu de la mañana. Diríase que es el alma del deambular. Son mujeres. Parece como si caminaran sin pisar el suelo. Acuden con gran regocijo, menos una, una pelirroja con velos blancos que va a la zaga, es una joven que se detiene y recoge en los setos cosas de comer, plumas, nimiedades para su amante. Y luego echa a correr con regocijo.

Ya está Petrarca entre ese enjambre de mujeres: veinte matronas romanas con sus hijas, que van a España a rezarle al señor Santiago. Se alegran de encontrarse y de hablar en lengua romana: hablan de Roma, de la sombra que da el castillo de Sant Angelo, de las sublevaciones contra el tremendo apetito de los Colonna, de la carestía de trigo. Dicen que el tiempo está hermoso. No hablan de lo que le hace bailar el corazón a Petrarca, el corazón senil y siempre joven, ni de lo que hace bailar veinte corazones de matronas y muchachas: nadie dice que un hombre que va paseando y se encuentra con veinte mujeres que van paseando las desea a todas, y que todas lo desean a él, y que quizás las desea castamente, igual que se desea el universo cuando se camina a la hora tercia, igual que la poética y la teología desean su enigmático objeto. Igual que el viajero que salió de Aix desea Saint-Maximin. Igual que los sonetos desean a Laura.

Siguen camino, pues el señor Santiago es el objeto de su mayor deseo. Son auténticas peregrinas: caminan hacia Dios, al que codician, por los caminos de este mundo codiciado. Se despiden. Petrarca se queda mucho

rato mirando cómo la llama danzarina y piadora, la gran paseante universal, va menguando. Van a desaparecer del otro lado del cerro. La pelirroja de los velos blancos, la que suele quedarse atrás, se detiene. Y da la vuelta y mira hacia donde está Petrarca, no se mueve. Ni él tampoco. Su inmovilidad rebosa sentido. La situación se prolonga, el enjambre piador ya se ha perdido de vista. Ella, por fin, escapa, corre, brinca de un lado a otro del camino, diríase que baila, ya ha desaparecido.

Melancólicamente, Petrarca se dice que, en fin de cuentas, no la ha tocado. Con regocijo, se dice que le hablará de ella a Lelio en la carta. O que, precisamente, no le hablará de ella, pero que será el objeto oculto de su carta, el gozo de escribir esa carta. Camina.

Monsieur Pitt, II, 258

Sylvain Pitt, poeta pobre, humillado, un tanto polichinela, fue en Montparnasse, por la década de 1910, persona muy próxima a Cingria. Había nacido en 1860 en Villars-sur-Coudun. En el seminario menor de Noyon, en el seminario mayor de Beauvais, la poesía pasó bajo las bóvedas y se lo llevó a París, donde vendió trapos y tuvo que tragarse más de un sapo. Lo más seguro es que su poesía no exista ya sino de forma muy fragmentaria, citada en las páginas de Cingria: puede oírse en ella el eco de una particular devoción por San Juan Bautista, a quien llamaba, al estilo picardo, el Gran Bautismo. Se oyen también repicar en esa poesía los nombres de pequeñas localidades de su infancia, enigmáticas como topónimos etruscos, Pvibecourt y Carlpont, montaña Saint-Siméon, montaña de Pierre-Quint-Pierre. Rumiaba esos nombres junto con las ilusiones perdidas en París. Había soñado en voz alta y hecho poca cosa. ¿Poca? En el verano de 1910, le enseñó a Cingria los ochocientos cuadernos que tenía primorosamente guardados en un armario. Algo le falló, la obra o la acogida de la obra, nunca lo sabremos. La rueda del tiempo le pasó rodando por encima: los ochocientos cuadernos, quizás son los basureros cabileños quienes los echaron a los volquetes trituradores de los camiones de la basura matutinos.

Era como el pobre Cingria -que también era muy pobre, pero joven-, como un padre venido a menos, como su espejo, como un espejo cuya imagen lo estaba esperando al revolver la esquina de los cuarenta años. Cingria se comportaba con él de la misma forma que más adelante se comportó consigo: lo trataba como los reyes de la Iliada tratan a sus pordioseros, es decir, espléndidamente salvo cuando los hacían correr colina abajo a pedradas, con sus bastones, sus liras y sus poemas. Cantaban acompañándose al armonio y se cogían cogorzas juntos; eran lo que toda su vida tuvo Cingria miedo de ser: pintorescos. Les daban mucha risa sus coronas, sus bastones y las pedradas. Pasatiempos de pordioseros, juegos de hombres molidos que se esforzaban por reír.

En una ocasión, Pitt, en la Butte Montmartre, se lleva a Cingria a tomar café a casa de un amigo. El amigo es holandés, irascible, estúpido, culto, rico, qué más da. Les da un café estupendo. Tiene buen gusto para las antigüedades y acaba de recibir un revoltijo de cosas de Java. En medio del revoltijo, una estatuilla femenina baila. Es, supongo, una de

esas mujeres de tobillos frágiles y pechos voluminosos que dan vueltas mientras sostienen con la punta del dedo gordo del pie y los dedos de la mano separados la rueda del Karma de la misma forma que una caballista sostiene un aro. Cingria se burla de esa adoración, le tira piedras; y es cierto que Pitt se pone un poco pedante, en el fondo no sabe si esa bailarina le gusta de verdad, pero sabe que sí le gusta el número que monta con esa bailarina: el cara a cara de un poeta borracho de Montparnasse cuya obra no compra nadie y la pura forma. La adora con vehemencia. Cingria, repentinamente conmovido, deja de reírse, suelta las piedras, le otorga a Pitt la corona. Asiente con unas cuantas palabras. Mira la bailarina con mucha formalidad, y luego a Pitt. Y luego la bailarina.

Cingria cuenta que a Pitt siempre le gustó esa bailarina con ternura oculta y celosa. Tenía una foto de ella, la llamaba su bailarina. Quizás lo que le gustaba era el recuerdo que, por mediación de ella, conservaba de Cingria otorgándole por unos instantes la corona. Quizás le gustaba la bailarina también, la forma, la alegría en la rueda terrible.

Una noche de mayo de 1919, en una habitación del hospital de L'Hôtel-Dieu, Pitt nota que el corazón le pega brincos y le falla igual que una llamita danzarina que se va apagar en la rueda del Karma. Se asusta. Y enseguida busca entre sus recuerdos algo que gire y palpite incansablemente y, no obstante, permanezca, como un corazón que no se muriera. Da de lado su vida de polichinela. Deja cerrada la puerta del armario de los ochocientos cuadernos. Da de lado su obra humillada, que va a morir junto con ese cuerpo humillado. Luego, ve a su bailarina. Ve eso que nadie puede humillar. Ve la forma pura. Ve el don furtivo que se hacen los hombres en torno a la forma pura. Y si el corazón le brinca muy alto, es de alegría. Cierra los ojos, y listo: ya está por todas partes en este mundo, menos en esa sobra que se han dejado los servicios de recogida de basuras y se llamó Sylvain Pitt, está en Java, en la montaña de Pierre-Quint-Pierre.

Correspondance, IV, 68

Junio de 1933. Cingria lleva algún tiempo haciendo crónicas para la Nouvelle Revue Francaise. Paulhan le encarga una reseña de la Historia de la Revolución Rusa de Trotski, y no por casualidad; sabe que a Cingria le gustaron Mi vida y la Vida de Lenin de ese mismo autor. Pero esa historia de la revolución, no puede con ella: Cingria está irritado, quizás lo irrita la lengua vacua del traductor, como sucede a menudo, y cree que lo irrita el autor. Lo abochornan las comas tan poco hábiles del traductor, pero cree que lo que lo irrita es que en las páginas de Trotski la economía política sustituya al pecado original y a los fines últimos, y que Lucifer entero se llame el Capital, siendo así que el Capital es sólo una de las figuras de Lucifer, Belcebú quizás. En vista de lo cual, en su reseña, muy hermosa pero provocadora, caricaturesca y no poco gratuita, confeccionada a base de tópicos espiritualistas, en la que hay algo así como una ideología finisecular que no es habitual en él, arremete contra el materialismo de Trotski. Y para ello da un rodeo pasando por Venecia: dice que Venecia, que fue, como lo fue el de los soviets, un imperio, no supo nada ni de economía política ni de estadística, ni tan siquiera de

agricultura; que en Venecia nunca se cultivaron hortalizas; que en lo que se asienta el hombre no es en la afición al pan sino en la afición a las basílicas de mármol, en las que yace y se aguza la sal de las ideas. Tengamos basílicas, dice. Y añade: «Las hortalizas llegan por añadidura, en silencio, de noche.»

Paulhan lee en su despacho de la NRFy se ríe. Se queda mucho rato mirando esa frase en que las dos comas, muy ortodoxas no obstante, pero con tan buen cuerpo, bailan como dos guapas mujeres ligeras que encabezan, camino de Venecia, cruzando espigones, un convoy nocturno de calabazas procedentes de Verona. Bailan sin ruido para provocar a los hortelanos. Les darán placer en Venecia. Rozan el pavimento en Venecia dormida.

Paulhan publica la reseña.

El maestro en la sombra, Gide, la lee. Se indigna. Escribe a Paulhan que la NRF es una revista de izquierdas en donde no tienen cabida los antitrotskyistas primarios. Exige que la revista desautorice a Cingria.

¿Cómo amansar a Gide? Paulhan contesta, por carta también; hace un poco de política: alega unos cuantos argumentos ideológicos, la libertad de los autores, el corazón izquierdista de Cingria y su taimado genio, el segundo grado de la lectura, que siempre viene bien; se atreve a insinuar que Trotski es tan pésimo economista como excelso capitán; dice que, por lo demás, nuestros pensamientos son necesarios e insuficientes como una carreta de calabazas en la oscuridad; dice lo primero que se le ocurre, contemporiza, concierta, abre el baile. Y, por fin, el argumento, el auténtico, el único, el argumento liviano e indiscutible: «¿Y no le gustan a usted esas hortalizas, que llegan de noche?» Esa coma única, en la cima de la frase, deja suspenso a Gide: Paulhan ha cogido a una de las dos putillas de la mano, una ramera de hortelanos, y la hace bailar ante Gide. Paulhan es buen bailarín: Gide ve las carretas de calabazas en la noche veneciana, ve a los hortelanos encandilados, el paso rítmico de las mujeres, la cadencia, la andanza, la danza. Se ríe. Se incorpora al minué. No insiste.

El padre del texto

En julio de 1992, la revista La Quinzaine littéraire preguntó a unos cuantos autores vivos de qué escritores muertos se sentían más cerca. Por qué íntimos motivos. Y si lamentábamos que el autor elegido fuera demasiado conocido, o lo fuera demasiado poco. Esto escribí.

Es difícil contestar candorosamente a la pregunta que me hacen ustedes. Tiene que ver con el concepto ideal de uno mismo, con esa sobreestima propia a la que hay que resignarse para escribir aunque no sea sino una línea, con esa comedia interior de poca monta, infantil, ubuesca y megalómana del escritor: entra de lleno dentro de lo inconfesable.

¿Cómo confesar que de quien más cerca me siento es de Faulkner? ¿Cómo escribir esta historia de una rana y un buey?

¿Y por qué digo estas cosas? Es lícito querer vivir cerca de alguien que sea más que uno. Así que afirmo, parodiando a Bataille, que lo decía refiriéndose a otro autor: mi principal compañía en el mundo fue la de Faulkner.

Esto que digo no ocurrió en la mismísima adolescencia. Primero estuvo Rimbaud, claro, que luego colgué como se cuelgan los hábitos, vanidoso en exceso, o ingenuo, preso del antiguo bluf prometeico (y también de él, por mucho que lo hubiera colgado; y quizás porque lo colgué, lo noto cercano). Y Flaubert, y Balzac, y Baudelaire, y Dostoievski, y Proust, todos los insustituibles. Porque la voluntad de escribir y la imposibilidad de escribir me hicieron buscar durante mucho tiempo, entre los grandes, el que me iba a dar la llave, el secreto, la postura, el imparable incipit a partir del cual el texto se despliega sin esfuerzo.

Esa llave me la dio Faulkner. Al amparo de su sombra y, como quien dice, cogido de su mano empecé a escribir. Lo leí tarde. Cuando ya estaba muy a punto de sucumbir o de renunciar.

Tenía más de treinta años. No había escrito ni una línea. Leí por casualidad ¡Absalón! ¡Absalón!, que volvieron a editar por entonces en libro de bolsillo: desde las primeras páginas hallé un padre o un hermano, algo así como el padre del texto. Alguien que escribía desde y por esa constelación emotiva que era más o menos la mía, cuya frase respiraba y tenía apetencias que tenían mi misma cadencia; cuyo nihilismo se transmutaba en su contrario por la gracia total de esa cadencia: había hallado la llave para mis modestas historias, allí estaba, en aquel irreprochable mamotreto, en aquella irreprochable colada en donde, más que en Moby Dick, más que en El tiempo perdido, quien habla es la mismísima literatura, el vozarrón de ultratumba que hace que este mundo emerja con toda su terrible existencia, su inmensa alegría deshecha en llanto. Habría podido decir, igual que Rimbaud: «Aquí estás; es tu fuerza.» Creo que no había acabado aún de leerlo cuando empecé a escribir Vidas minúsculas, con una sensación de liberación y gozo indecibles. Y le guardo a Faulkner por ello una gratitud ilimitada, una admiración y un afecto cuyo lugar no ha ocupado ninguna otra cosa.

Es el padre de cuanto he escrito. No es que me influyera, como suele decirse: nunca me ha reprochado nadie que escribiera como Faulkner, ni me ha halagado diciendo que sí lo hacía, ni ha comentado que tuviera su tipo de frase, ni sus tics, ni sus temas, ni sus recursos narrativos, pues los hijos cuyo padre es excesivamente grande hacen cuanto está en su mano para no parecersele, para no ser epígonos. Se nutren de la fuerza del padre, pero la disimulan y, al disimularla, puede ocurrir que salgan ganando con ello una fuerza y les digan que esa fuerza les pertenece. Sí, lo que me dio Faulkner fue permiso para entrar en la lengua a hachazos, y el atrevimiento del enunciado, la poderosa voz invencible que echa a andar dentro de un hombrecillo inseguro. Fue la violenta libertad. El es quien me permite ser atrevido, aunque con demasiada infrecuencia, cierto es: esa audacia, o esa inconsciencia, esa fuerza sin réplica, esa forma tan desahogada de impostar la voz en un registro intermedio entre El libro de los reyes y el último monólogo de Macbeth, eso es lo que, gracias a él, me atrevo a esperar.

¿Por qué íntimas razones?, me preguntan. Me parece que no hay para un escritor nada más íntimo, que no hay nada que lo conforme más, nada que sea él en mayor medida que esa voluntad enunciativa a la que me he referido, ese deseo violento que preside sus frases, ese mínimo y decisivo pronunciamiento en su parlamento interior que hace que, repentinamente, la voz despótica de eso que se ha dado en llamar la literatura, y que es la literatura, empiece a hablar en vez de hablar él. Eso es lo que llamo Faulkner. Y nada hay que me sea más íntimo: más secreto, más caro, más indispensable, más imposible de alcanzar y, no obstante, milagrosamente alcanzado algunas veces.

Así que hay otras razones, claro, aparte de esas, que me hacen sentirme cerca de él: pero vienen luego, como si fueran justificaciones, o componendas, como si fueran formas de domesticar o de poner a nuestro alcance la voz abrupta, de darle cuerpo, flaquezas, apariencias humanas (algo así como lo que se hace en las películas sobre la vida de Cristo, cuando se le endilga una libido; o como cuando nos dicen: fíjense en que Robespierre no se limitaba a ser la política en persona, porque a veces charlaba de buen grado con la hija del carpintero Duplay). Y puedo mencionar todo eso porque no resulta inane que la literatura en persona tuviera un cuerpo y unas cuantas aventuras lastimosas. Está claro que voy a caer en lo hagiográfico (grandeza del autor, pequenez del escritor, etc.), y en todos esos regocijos no muy honrados que nos hacen decir, por lo bajo, al ver las flaquezas de un ser al que admiramos: «Lo mismo que yo.» Pero, en fin de cuentas, esas licencias nos permiten vivir. Y, por lo tanto, también siento por Faulkner un fraterno afecto.

Porque era un beodo. Fue una desastrosa variante de su tiranía enunciativa; y, quizás, desde su personal punto de vista, lo uno daba fe de la validez de lo otro.

Porque nos dicen que fue un vanidoso y lo hirieron en su vanidad; quería que lo tomasen por Shakespeare y lo tomaban por Charlot; en tal medida que, cuando el mundo lo celebró como a un sobrino nieto de Shakespeare, ya era demasiado tarde y Faulkner tenía ya para sí que era Charlot por siempre jamás; para convencerse de ello basta con ver las fotos del hombre bajito y bigotudo, tan descentrado durante la entrega del Nobel, Charlot en el país de los suecos.

Porque era un bárbaro. Un bárbaro de aquel país de bárbaros, un paleta de aquel hatajo de paletos, un paleta del Sur: pero que soltaba desde aquel agro remoto una prosa más que bostoniana, y mucho más que yanqui, una prosa francesa, parisina. Desde el peldaño más abajo de los yanquis, les salta por encima, los adelanta de largo. Es más francés que Poe, o que James. Su hazaña increíble fue ponerle algo así como el refinamiento de Proust a un triste salón de linchadores con sombrero stetson, en Oxford, en Mississippi, y sin dejar de reivindicar Oxford, Mississippi.

Porque, también como Proust, fue un bufo niño viejo, el niño-rey que persigue hasta la muerte la corona perdida. Es como si toda su obra se la hubiera dedicado a aquella a quien dedica de forma explícita Desciende, Moisés, en 1955: A MAMMY CAROLINE BARR, 1840-1940. Quien, nacida en la esclavitud, me dio, de niño, una abnegación y un cariño incalculables. Es decir, se la dedica siempre in memoriam a una vida muerta; a una vida

minúscula; ni tan siquiera: a la estela funeraria que conserva el rastro de esa vida minúscula, a la gigante oscura, enlutada, centenaria, que nunca tuvo compensación alguna por la esclavitud; se la dedica a la fusión oscura, a los gruesos brazos negros: la obra es de idéntica naturaleza, dos gruesos brazos negros que el niño Billy se anuda al cuello para el júbilo y el llanto, para zafarse de ellos y volverlos a recobrar.

Porque su obra es duelo, pero hay euforia en ese duelo, sin masoquismo, ni Romanticismo, en algo así como un juego en el que se juega a perder y a sublimar la pérdida mediante la embriaguez del verbo, en un perpetuo fort und da; y es un juego en el que, en última instancia, siempre se sale ganando, pues el texto sale ganando siempre: «Me digo: ahora podré escribir, ahora podré convertirme en una crátera como la que aquel romano antiguo tenía a la cabecera de la cama y cuyo borde desgastó poco a poco a besos» (prólogo de *El ruido y la furia*). ¡Qué esperanza! El texto faulkneriano es regocijo en estado puro, arrasador, festivo y asesino, como el tiempo.

Para concluir, y ahora viene lo más inconfesable: intento poner mi voz donde puso Faulkner la suya, es decir, hacerlo desde el Reino de los Muertos, o más bien desde el seno de eso que antaño llamaban el Paraíso, algo así como el punto de vista de los ángeles (es decir, esos que cantan eternamente desde el otro lado de la muerte mientras miran hacia acá), lo cual es lo completamente opuesto al punto de vista de Sirio y puede conseguir quien no se haga el ángel. Y quiero, para concluir, dar un ejemplo de esto que digo, pues es, en mi opinión, uno de esos fragmentos pequeños de la historia de las letras en donde la que habla es casi la inconcebible boca de la Literatura en persona. Está en la página 163 de *¡Absalón, ¡Absalón!* ~Wash Jones acaba de morir tras matar al coronel Sutpen, su amo y su único amigo, el «demonio». Esto es lo que dicen los muertos: «y quizás hubiera allí para ellos una parra de uva moscatel, sin la obsesión ya del pan, ni el deseo de fornicar ni de vengarse; y quizás ni siquiera tuvieran qué beber, aunque lo echarían de menos de vez en cuando sin darse cuenta de qué era lo que echaban de menos, aunque pocas veces; serenos, afables, indiferentes al paso del tiempo o los rigores del clima, tan sólo en ciertos casos una ráfaga de viento, una sombra; y entonces el demonio dejaría de hablar, y Jones se dejaría de risotadas, y se mirarían indecisos, solemnes, tensos, y el demonio diría: "¿Qué ha sido eso, Wash? Ha pasado algo ¿Qué ha sido?" Y Jones, mirando al demonio, titubeante también, sobrio también, contestaría: "Yo qué sé, coronel. ¿El viento?", vigilándose los dos. Después la sombra se disiparía, el viento se calmaría, y Jones acabaría por decir, sereno, ni siquiera triunfante: "Va a ser quizás que nos han matado; pero todavía no han acabado con nosotros, ¿verdad que no?"» ¿Cómo se hace algo así? ¿Cómo se puede tener más fuerza (ser más sepulcral, pero más vivido) que Dante y el poor ghost de Hamlet, sólo con una mala parra de uva moscatel y un difunto coronel borracho? ¿De dónde sale esto? ¿Quién habla? ¿Qué ha sucedido para que esas frases acudan y se desgajen de un hombrecillo vanidoso de Oxford, Mississippi? ¿Qué ráfaga de viento, qué sombra? Me quedo corto si digo que siento una íntima cercanía con esas preguntas. Son mi vida misma.

Y, por fin, me preguntan si me alegro de que al autor de Absalón lo lean, lo alaben, lo admiren, lo traduzcan, lo comenten. Sí. Y siempre sabrá a poco, siempre.